

TEMPOS QUE AGONIZAM: UM ESTUDO SOBRE A QUESTÃO DO TEMPO EM OS SINOS DA AGONIA, DE AUTRAN DOURADO

TIME TO AGONIZE: A STUDY ABOUT THE QUESTION OF TIME IN OS SINOS DA AGONIA, BY AUTRAN DOURADO

Taís Salbé Carvalho*

Resumo: O presente artigo aborda a questão do tempo em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, tendo como diálogo teórico os pensamentos de Benedito Nunes, Manuel Antônio de Castro, Mikhail Bakhtin e Martin Heidegger acerca dessa questão. Nesse trabalho de interpretação, acreditamos ser importante fazer um exercício de escuta crítica do que vem a ser o tempo como questão, propondo uma reflexão sobre esse tema na construção narrativa de Dourado, na qual percebemos que o autor lança mão da metáfora das dobras dos sinos, que tocam durante todo o enredo, para fazer vigorar o tempo da narrativa, em um jogo dialético entre passado, presente e futuro, com o intuito de dissolver as divisões do tempo.

Palavras-chave: Tempo. Escuta Crítica. *Os sinos da agonia*.

Abstract: This article deals with the question of time in *Os sinos da agonia*, by Autran Dourado, having as theoretical dialogue the thoughts of Benedito Nunes, Manuel Antônio de Castro, Mikhail Bakhtin and Martin Heidegger about this question. For this work of interpretation, we believe it is important to do the exercise of criticism as listening to what comes to be the time as a question, and propose a reflection on this theme in the narrative construction of Dourado, in which we realized that the author uses the metaphor of the folds of the bells that play throughout the plot to make the time of the narrative come, in a dialectical game between past, present and future, in order to dissolve the divisions of time.

Key words: Time. Criticism as listening. *Os sinos da agonia*.

I. Algumas considerações sobre o tempo

O repassar das emoções acumuladas em segredo se fundia com a absurda memória do futuro. Passado e futuro eram uma só memória, pasto do tempo presente. Não sabia mais distinguir o que tinha vivido daquilo que sonhou (Filha do Sol, da luz In: *Os sinos da agonia*, 1975, p. 117).

Podemos dizer que, há muito, o Tempo¹ é um dos maiores mistérios da humanidade a ser desvendado, se não for o maior deles. Enquanto conceito, intriga e interfere na

* Doutoranda em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Pará – UFPA – Belém/Pará, e pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar Kairós – NIK, grupo de pesquisa vinculado ao PPGL/UFPA e ao CNPQ. E-mail: t.salbe@gmail.com

¹ Grafado em letra maiúscula por se tratar de uma questão que excede o humano, e da qual este é doação. Sobre a questão do Tempo conferir o ensaio TAVARES, Renata. “Tempo”. In: CASTRO, Manuel et. al. (Org.). *Convite ao Pensar*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p. 235-236.

especulação de diferentes áreas do conhecimento, da Filosofia à Física, passando pela Sociologia, pela Matemática, pela História, pela Biologia, dentre outras. Com os Estudos Literários não seria diferente.

A introdução das categorias do espaço e do tempo no estudo da Literatura e das Artes, em geral, data do período de ascensão da Estética no séc. XVIII, enquanto disciplina da experiência sensível e do Belo (...) Na Antiguidade Grega, a *Poética* de Aristóteles silencia a respeito do espaço, e apenas uma vez, para reforçar a distinção entre epopeia e tragédia, refere-se expressamente ao tempo. A epopeia (...) tem duração ilimitada, enquanto a tragédia limita-se, tanto quanto possível, ao período de um dia – a uma única revolução solar (NUNES, 1992, p. 343).

Segundo Nunes, se considerarmos que Aristóteles, na sua *Poética*, emprega o termo “ação” para referir-se tanto ao ponto de partida quanto ao ponto de chegada da atividade mimética, logo, temos a noção de tempo implicada nos dois níveis distintos a que se remetem esses significados: o tempo da história – que corresponde aos fatos externos em certa ordem – e o tempo do enredo – “que os ajusta ou configura na unidade orgânica, sistemática, da ação interna à obra, e que, comum à epopeia e à tragédia, diferentes apenas no modo de imitar ou representar, ‘forma um todo e chega a seu termo, com um princípio, meio e fim’” (NUNES, 2013, p. 9).

Nessa perspectiva, faz-se necessário tomarmos como base a ideia de Santo Agostinho sobre o tempo. Ele questiona-se sobre qual seria o conceito de tempo e como poderíamos medi-lo. Para a professora Martha Ribeiro², em artigo intitulado *O Tempo como tema e problema: um estudo do Livro XI das Confissões de Santo Agostinho, na interpretação de Paul Ricoeur* existe um impasse quanto à ação a empreender para explicar o que vem a ser a essência do tempo, além da dificuldade lógica não superável para apreender e traduzir em palavras a sua natureza. Segundo a autora, Santo Agostinho, para dar conta de decifrar tais questionamentos, faz um desvio necessário acerca do caráter narrativo da experiência do tempo.

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro —, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se

² Diretora teatral e professora adjunta do Departamento de Arte. Atua também no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA) da Universidade Federal Fluminense, IACS.

o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? (*Livro XI das Confissões de Santo Agostinho*. 1864, p. 265).

Sendo assim, percebemos que, para Santo Agostinho, o tempo é a distensão dos movimentos de ir e vir da alma humana. Ou seja, é a forma de sentido interno, ligado ao nosso estado interior. Ribeiro acredita que para o pensador e filósofo, a vida seria um tempo só, um agora: em que “passado, presente e futuro são modulações de um presente absoluto, presente das coisas passadas, presente das coisas presentes, presente das coisas futuras” (RIBEIRO, 2006, p. 1).

Segundo Santo Agostinho (1864), não podemos dizer que existem três tempos: o passado, o presente e o futuro, mas apenas três presentes: o presente do passado, o presente do presente, o presente do futuro. Se pararmos para pensar, o que veremos presente é a questão da memória. O que se dá é o esquecimento da memória nas mais diversas aproximações do que seja o tempo. Vejamos o que nos diz o pensador Manuel Antônio de Castro sobre essa questão:

O tempo é uma questão. E como questão não podemos viver fora do tempo nem sem tempo. Em si, ele, não como conceito, mas como questão, é o tempo poético, o tempo do existir, fazendo-se, o tempo em sua densidade máxima, porque é o tempo destinado a cada ser vivente. Tempo é Vida sendo, destinando-se em cada vivente. É o tempo do ser, em que SE dá o ser e, por isso, é inclassificável, só experienciável como tempo poético sendo e presentificando-se. Por isso, o tempo é a quarta dimensão do espaço, como afirmam os físicos. Porém, tal tempo não é o tempo tripartido, porque o tempo tem também uma quarta dimensão: é a linguagem (1). Esta é o tempo poético. E pensá-lo é a Poética. Se o tempo é a quarta dimensão do espaço e a linguagem a quarta dimensão do tempo, a linguagem é o fundar de tempo e espaço. Esse fundar é o fundamentar o lugar. Lugar ou 'campo' é mundo. A linguagem é mundo, porque o mundo é a quarta dimensão do tempo. (CASTRO, Tempo, 1)³

Se voltarmos à ideia de “presente absoluto”, na concepção de Santo Agostinho, poderíamos, então, pensar em um diálogo com Paul Ricoeur, quando ele afirma existir, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não se faz de forma puramente acidental, mas se apresenta por meio de uma necessidade transcultural. Ou seja, “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 93). Para exemplificar tal concepção, tomemos um trecho de *Os sinos da agonia*.

Uma, disse Malvina ao ouvir a primeira pancada do sino-mestre do Carmo. Alguém da mesa da irmandade, certamente. Esperava a segunda, para confirmar o que já

³ Todas as referências contidas dentro do texto e que vierem nesse formato, estão de acordo com as normas de citação contidas no site *Dicionário de Poética e Pensamento*, de autoria do professor emérito da UFRJ, doutor em Poética, Manuel Antônio de Castro. Disponível em: http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Como_citar . Acessado em: 08/03/2017.

sabia. A primeira vez que ouviu, manhãzinha ainda, perguntou Inácia o que era que estavam tocando. Inácia disse agonia. Ela, Malvina estremeceu (DOURADO, 1975, p. 173).

Isso posto, o que temos no romance de Dourado é a construção do tempo humano narrado no momento em que os personagens rememoram acontecimentos passados, contam fatos presentes e vivem a memória do futuro. O que corrobora tanto com a ideia de Santo Agostinho, quando este fala sobre a existência de um único tempo, na medida em que o que se narra, para o leitor, marca um tempo único: o da leitura; quanto com a ideia de Ricoeur, se pensarmos que Dourado narra os acontecimentos da existência temporal de seus personagens; quanto também com o pensamento de Castro, no que tange à questão de o tempo ser linguagem, já que a noção que temos do tempo nos vem por meio do narrar os fatos da memória, em que tanto o narrar quanto a memória só podem vigorar na e pela linguagem.

A respeito dessa questão da linguagem, que aqui não está marcada apenas como meio, instrumento de comunicação, mas, radicalmente, como *logos*⁴, como a abertura para a infinita possibilidade de sentido do Ser, é que recorremos ao pensamento de Manuel A. de Castro para dialogarmos sobre essa questão. Vejamos o que nos diz o pensador:

O tentar dizer o que é a linguagem sempre acaba num limite, num paradoxo: não posso delimitá-la nem dizê-la toda, porque eu já sempre me sirvo dela e, por isso, já estou lançado nela, de modo que é impossível delimitá-la. A linguagem é questão e esta é maior do que o homem. Minhas possibilidades vêm dela, até para poder dizer o que é. Aí surge o paradoxo: a melhor forma de apreender o que é a linguagem é pela fala do silêncio. Por isso, na linguagem cotidiana há uma força oculta que pode eclodir inesperadamente. Na fala cotidiana, a linguagem-tempo se faz sempre presente como eclosão ou como repetição, como algo habitual. O silêncio como medida da linguagem é ainda pouco pensado, pois, pela predominância do ensino da gramática, só se pensa a linguagem como meio, mensagem, mediação. Isso é verdadeiro, mas ela é muito mais. O pensar a linguagem como ambiguidade diz que a realidade inerente à linguagem é tanto o que se dá como o que se retrai, a linguagem é tanto o que se diz como o que se cala, tanto o que se manifesta como o que se guarda. Por isso, não pode haver fala sem escuta. Esta não é a submissão à fala, mas a possibilidade de toda fala. Na escuta, podemos ser mais: a abertura para o silêncio, o vigor de toda fala. Reforçando a linguagem cotidiana e seu duplo agir (como meio e como manifestação, como fala e como silêncio), podemos afirmar que o vigor do silêncio comparece no pensamento dos pensadores, na poesia dos poetas e na convivência dos homens. (CASTRO, Linguagem, 7).

⁴ “De *legein* formou-se *logos*, cujo sentido originário é linguagem. Somente no vigorar da linguagem é que podem surgir as diferentes línguas. Por isso, podemos dizer que a linguagem é a mãe de todas as línguas” (1). Por ser linguagem, isto é, sentido do ser, *logos* foi sendo interpretado e traduzido, ao longo de todo percurso ocidental, de muitas maneiras, de acordo com o próprio acontecer da realidade em suas épocas. São significados inclusivos e jamais excludentes. Isso é possível, entre outros motivos, por ser eminentemente um substantivo verbal. A relevância e prioridade do *logos* acabou deixando esquecido a questão de todas as questões: o sentido e vigorar do ser, em sua verdade e mundo. De alguma maneira, houve um logocentrismo. Mas este pode ser pensado dialeticamente, desde que se retorne ao vigorar do sentido do ser, presente ainda nos denominados pensadores originários. (1) CASTRO, Manuel Antônio de. Revista TB, Rio de Janeiro, 192, jan.-mar., 2013, p. 14. (CASTRO, Logos, 2). Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufjf.br/index.php/Logos>. Acessado em: 08/03/2017.

Para entendermos como se dá a construção do tempo na narrativa, no vigorar da linguagem, precisamos pensar que o tempo está diretamente ligado a uma outra estrutura literária: o espaço. Segundo Nunes, se tomarmos como foco uma fenomenologia da experiência perceptiva, o temporal e o espacial nas artes podem formar domínios mutuamente permeáveis, que não são excludentes.

As artes visuais colocam-nos diante de algo estático, mas através de atos sucessivos de percepção, como os que posso endereçar a um quadro, passeando nele o meu olhar, ou a uma estátua, movimentando-me em torno dela. Do mesmo modo, a fruição das artes temporais demanda certa espacialidade: da localização e altura dos sons à distribuição dos timbres e à ordenação vertical simultânea dos acordes na música e da distribuição dos signos linguísticos na cadeia linear das frases à direção da leitura e à remanência do texto como local de atualização dos significados. (NUNES, 2013, p. 12).

Ainda nos mantendo na questão do espaço, temos que ele, pela ação dominante dos conceitos científicos, nos quais impera a percepção de tudo que nos cerca e constitui o universo, ficou reduzido a um significado dominante, o que fez perder o seu sentido mais profundo, a saber, o humano, este que precede toda e qualquer determinação conceitual da ciência. Nossa concepção de preceder diz o possibilitar esses conceitos, sem que eles abarquem toda a realidade. É o caso muito importante em nossa vida de algo fundamental: o espaço. Este em seu sentido originário, ou seja, pela manifestação do humano no vigorar da *physis* (da realidade em seu devir) é lugar, é habitação. Acerca disso, nos diz Martin Heidegger:

Aquilo em que uma coisa devém é o que chamamos “espaço”. Os gregos não possuem nenhuma palavra para dizer “espaço”. Isso não é mero acaso. Fizeram a experiência do que é “espacial” não a partir da *extensio* mas do lugar (*topos*)⁵, como *chora*. *Chora* não significa nem lugar nem espaço e sim o que é tomado e ocupado pelo que está em si mesmo. O lugar pertence à própria coisa em si mesma. As diversas coisas, cada uma tem seu lugar próprio. (HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 94).

Sendo assim, o espaço como lugar torna-se algo que vigora a partir do próprio. Então a questão do espaço é a questão do próprio, ou seja, “A poético-ecologia enquanto cura poético-amorosa, pois apropriarmo-nos do que nos é próprio é amar. Amar é levar à plenitude

⁵ “Aristóteles nomeia aquilo que nós chamamos de espaço com dois nomes diferentes [em grego]: Tópos e chora. Tópos é o espaço que um corpo ocupa imediatamente. Este espaço ocupado pelo corpo foi inicialmente configurado pelo corpo (soma). Este espaço tem os mesmos limites que o corpo. Uma observação a este propósito: o limite não é, para os gregos, aquilo pelo qual alguma coisa cessa e toma fim, mas aquilo a partir de onde alguma coisa começa, por onde ela tem seu acabamento. O espaço ocupado por um corpo, tópos, é o seu lugar (1)” (1) HEIDEGGER, Martin. *Remarques sur art - sculpture - espace*. Trad. do alemão por: Didier Franck. Paris: Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2009, p. 18. Tradução do francês: Manuel Antônio de Castro. (CASTRO, Espaço, 3). Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Espa%C3%A7o>. Acessado em: 08/03/2017.

de sentido o que nos foi dado e é próprio: o tempo enquanto o ser, o nosso destino” (CASTRO, Próprio, 1).

Outro autor que repousa o pensar sobre a questão do tempo na construção da narrativa é Mikhail Bakhtin. Em *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*, o autor trata sobre a questão do tempo no romance com base no conceito de *cronotopo* – fundamentado com base na Teoria da Relatividade, de Einstein –, que ele diz ser para os estudos artísticos-literários “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Para o autor, *cronotopo* é entendido como uma categoria conteudístico-formal dos estudos literários, na qual ocorre a junção dos aspectos espaciais e temporais num todo concreto e carregado de significado.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Outra questão fundamental para se pensar acerca do tempo de uma narrativa, e também lançando mão da ideia de cronotopo, de Bakhtin, é levar em consideração dois dos três planos em que os acontecimentos podem ser abordados: o plano da história – que diz respeito ao plano dos conteúdos narrados – e o plano do discurso – que corresponde ao plano da expressão desses mesmos conteúdos. Se formos delimitar os marcos temporais que enquadram uma narrativa, teremos casos de histórias que duram horas, dias, semanas, meses, anos e até séculos. Outra divisão aceitável em relação ao tempo é distingui-lo em cronológico – tempo relacionado ao que o relógio assinala – e em psicológico – maneira pela qual o tempo é subjetivamente vivenciado pelas personagens que povoam determinado mundo possível. A riqueza e a complexidade que o tempo do discurso confere à interpretação da narrativa, segundo o crítico russo, são avaliadas a partir de três elementos: da ordem, da velocidade e da frequência.

Sendo assim, Gérard Genette, em relação à questão da construção do discurso da narrativa, afirma que estudar “a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história” (GENETTE, 1995, p. 33). Se observarmos o fato de que, na reconstituição do plano da história, os eventos articulam-se, necessariamente, em ordem linear, estaremos diante de um fenômeno conhecido como *anacronia*, quer dizer, o da “discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 34). Segundo a concepção do próprio Genette, as anacronias

apresentam-se de duas maneiras: analepse, que corresponde ao *flash-back*, e a prolepse, entendida como *flashforward* ou antecipação.

Para pensar em como o romance assimila o tempo, Nunes lança mão de um diálogo tanto com Genette quanto com Bakhtin, e afirma que, especialmente no gênero narrativo, o tempo está em conexão com o espaço.

No entanto, muito embora a unidade temporo-espacial da Teoria da Relatividade, que Bakhtin tomou por modelo, se espelhe nesse termo, o tempo é, no *cronotopo*, tal como na Estética Transcendental de Kant, a categoria dominante, sob a dependência da qual o espaço se concretiza. A *cronotopacidade*, ou seja, a ocorrência de diferentes espécies ou figuras de conexão dos eventos, marca o caráter temporal da narrativa. (NUNES, 1992, p. 346).

Isto posto, reitera-se a afirmativa do narrador de *A Montanha Mágica* (1980), de Thomas Mann, em que ele diz: “o tempo é o elemento da narrativa, assim como o elemento da vida; está inseparavelmente ligado a ela como os corpos no espaço; é também o elemento da música” (MANN, 1980 *apud* NUNES, 1992, p. 346).

O próprio Autran Dourado nos explica sobre o seu processo de escrita e a questão do tempo, que para ele se dá por meio de um grande quebra-cabeça de leituras dos mais diferentes tipos de arte-vida. Diz-nos ele:

Durante esse período de gestação, tomo notas e mais notas, leio as coisas mais extravagantes, às vezes livros que nada têm a ver com a literatura. Vou da filosofia aos estudos e documentos históricos, como aconteceu com *Os sinos da agonia*. E enquanto não tenho bem visualizada dentro de mim toda a composição, enquanto não consigo ver nitidamente a unidade interior da obra, a sua estrutura, a sua forma, não me disponho a escrever. Faço gráficos e esquemas, sinopses, monto desenho, armo quadrados, retângulos e círculos, como se fosse um arquiteto, a régua, compasso e transferidor. (DOURADO, 2000, p. 166).

Tomando como base essa perspectiva, podemos perceber que a estrutura de composição do romance de Autran Dourado, na maioria das vezes, é vazada em constante interrupção na ordem cronológica, narrativa em blocos ou painéis nos quais as partes distintas e autônomas formam uma unidade vertical, o que mostra um trabalho consciente e meticuloso do autor de *Os sinos da agonia*.

II. Tempos anacrônicos que agonizam

Aquilo que ele disse sem nenhuma reserva, pudor ou vergonha, chamando-o de meu filho, ainda doía bulindo dentro dele, como ondas, ecos redondos de volta das serras e quebradas, redobrando, de um sino-mestre tocado a uma distância infinita. Dentro dele na memória, agora ainda, sempre (DOURADO, 1975, p. 15).

Para darmos continuidade ao nosso exercício de interpretação literária, faz-se necessário retomarmos a história do romance. A narrativa está dividida em quatro blocos,

chamados por Autran Dourado de jornadas. São elas: “A farsa”; “Filha do sol, da luz”; “O destino do passado”; e “A roda do tempo”, e que aludem aos atos do teatro grego. O desenvolvimento, que tem a morte como fim inexorável, é marcado pelo dobrar dos sinos — o que nas Minas Gerais da época obedecia a todo um código cultural, sendo possível interpretar os fatos a partir de seus toques.

A mesma história é contada sobre três perspectivas diferentes e narradas pelas personagens de Januário, de Malvina e de Gaspar – sobrando a última jornada para a narrativa em que todos juntos marcam sua voz no romance –, proporcionando um prazeroso preenchimento dos espaços abertos para serem recobertos pela voz de outra personagem, revelando, com isso, a habilidade técnica do autor ao transformar uma cena já conhecida em algo completamente inédito e cheio de mistério. Mas passemos a história propriamente dita.

O romance se passa em Vila Rica, atual cidade de Ouro Preto, município de Minas Gerais, no final do século XVIII, porém não se trata de um romance histórico. Autran Dourado recria o mito de Fedra e Hipólito, utilizando como referências as tragédias *Hipólito*, de Eurípides; e *Fedra*, de Racine. A estrutura incorpora elementos da tragédia grega e suscita questionamentos a respeito das questões originárias do ser humano, a saber: a verdade, o destino, o tempo, o ser, a linguagem, a memória e o ato de narrar para se conhecer.

Apesar de algumas relações entre as personagens do romance de Dourado e as das tragédias de Eurípides e Racine não serem idênticas, podemos perceber associações aproximadas entre umas e outras. Ao nosso entendimento, a personagem Malvina Dias Bueno aparece como Fedra, enquanto Hipólito é personificado por Januário e Gaspar, rivais no amor de Malvina, e que são, em grande medida, o oposto um do outro, por isso se completam.

Outros personagens também têm uma relação como mito grego, é o caso de João Diogo Galvão, pai de Gaspar, e que aparece como a figura de Teseu, e sua esposa Ana Jacinta, como Antíope. Donguinho, irmão do meio de Malvina, aparece como a personagem do minotauro. E mesmo os escravos Isidoro, acompanhante de Januário, e Inácia, serva de Malvina, têm seus correspondentes na tragédia de Racine, são eles Teramene e Enone, respectivamente.

Valentim, pai de João Diogo, morre do coração ao receber a notícia equivocada da morte do filho, que assim herda seus bens. João Diogo se casa com Ana Jacinta e tem um único filho, Gaspar, que é descrito como um rapaz diferente por ser casto e gostar da solidão, isolando-se constantemente.

Após ficar de viúvo, João Diogo resolve casar-se de novo e passa a cortejar Mariana, filha de uma família de Taubaté, interior do estado vizinho, São Paulo. A família de Mariana

é gente vinda da nobreza, porém falida. Logo, o casamento se daria por conveniência, visto que a família de Mariana, na figura de seu pai, está de olho nos bens e nas mordomias que João Diogo poderá proporcionar. Os pais da prometida, Dom João Quebedo Dias Bueno e D. Vicentina, têm mais dois filhos: Donguinho, tido como louco, caracterizado por seu comportamento animalesco, fruto de uma relação extraconjugal da mãe, e que vive preso num quarto; e Malvina, filha a caçula, linda, ambiciosa e sem escrúpulos algum.

Malvina logo vê em João Diogo uma forma de ascender socialmente e de ter todos os seus caprichos realizados. Portanto, resolve seduzir João Diogo e obtém sucesso em seu plano, passando por cima da irmã mais velha, que vai para o convento. Inicialmente, o casamento é bem-sucedido, João Diogo faz todas as vontades da jovem esposa, e ela cumpre suas obrigações matrimoniais. Mas quando o filho Gaspar retorna de uma longa temporada de caçadas pelos interiores dos Gerais, os dois acabam se aproximando, e Malvina se apaixona fortemente pelo enteado.

Porém, em função do caráter idôneo de Gaspar, Malvina sabe que precisará tirar João Diogo do caminho, pois o filho jamais trairia o pai. É aí que a madrasta confabula o plano que levará o marido à morte, deixando o caminho livre para sua investida rumo aos braços de Gaspar. Malvina engana e seduz o mameluco Januário, filho bastardo de um outro fazendeiro local com uma índia da região, e o convence a matar o marido. Sua fiel mucama Inácia, que é também sua confidente, facilita o adultério com Januário.

Com a morte de João Diogo, a polícia desconfia de Januário, este tem a fuga facilitada pelo pai, que lhe dá o escravo Isidoro como acompanhante. Contudo, o amante de Malvina será julgado pelo governo de Vila Rica e condenado à morte em efígie, o que corresponde, simbolicamente, à sua morte oficial, que é decretada, seus bens confiscados, seu enforcamento encenado em praça pública com auxílio de um boneco de palha e, a partir daí, ele passaria a não mais existir oficialmente, portanto, qualquer pessoa poderia, por exemplo, matá-lo sem que isso fosse considerado crime. Com a condenação de Januário, Malvina vê-se livre tanto dele quanto de João Diogo com o mesmo golpe, o que a possibilitou revelar seu amor ao enteado. Contudo, este a afasta, ficando noivo de Ana, que assim como Gaspar, é apresentada no romance como casta e de hábitos irrepreensíveis.

Levada à loucura em função de sua paixão não correspondida, Malvina se suicida ao perceber que o enteado não cederá aos seus encantos, mas antes escreve uma carta e a entrega à polícia, acusando Gaspar e a si própria pela morte de João Diogo. Januário, que é inocentado pela carta de Malvina, não consegue se salvar de fato, pois antes de a carta o inocentá-lo, ele é morto num confronto com a polícia. Além disso, o Capitão-General sugere

que Januário estaria envolvido, também, em conspirações contra El-Rei, refletindo o clima que precedia a Conjuração Mineira.

Dito isso, é preciso deixar claro que a maneira cronológica de contarmos o enredo de *Os sinos da agonia* não corresponde propriamente à ordem temporal do romance, que foi criado a partir de uma técnica conhecida como *in media res* (em tradução livre, “no meio dos acontecimentos”), expressão latina retirada da *Arte Poética*, de Horácio. Nesta técnica narrativa, ao narrar uma ação, o autor não relata o seu início temporal, e, sim, a faz a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento. E todos os acontecimentos anteriores que são omitidos no início serão retomados mais tarde, por meio de analepses, um tipo de anacronia.

Nessa perspectiva, Nunes, em diálogo com Genette, afirma que seria inocente quem apresentasse a anacronia como uma categoria rara, pois ela é usada por muitos autores, tanto da literatura quanto do cinema, e do teatro, e que este recurso é um dos mais tradicionais da narração literária e se faz presente, por exemplo, desde os poemas de Homero, quando em sua *Odisseia*,

utilizando um procedimento que se tornaria exemplar dentro da tradição clássica, principiam num momento avançado da ação principal, para depois recuarem à sua origem. (...) Uma das figuras da composição épica, esse procedimento, o começo *in media res*, prolongou-se na técnica do romance do século XIX” (NUNES, 2013, p. 31).

Sendo assim, Nunes afirma que em *Os sinos da agonia*, romance narrado na terceira pessoa, ocorrem diversas analepses em função do estilo indireto livre, intercalando momentos anteriores, estes recordados em memória, a momentos em que a ação de fato acontecia, e a outros em que a ação já teria se passado. Um exemplo disso seria a cena em que Januário, foragido do Estado e escondido na casa de seu pai, vê do alto da serra de Vila Rica, a cidade adormecida, ouve os sinos da igreja e rememora:

Os sinos-mestres dobrando soturnos, secundados pelos meões retomando a onda sonora no meio do caminho, os sinos pequenos repenicando alegres, castrados, femininos, nas manhãs ensolaradas, diáfanas, estridentes. Não agora de noite, antes: nos dias claros que a memória guardava. Não agora que as batidas ritmadas, o tambor dos sapos e o retinir dos grilos enchiam seus ouvidos. Muito antes, quando esticava os ouvidos, alargava-os, buscando adivinhar, reconhecer, ouvir o que aqueles sinos diziam. (DOURADO, 1975, p. 15).

III. Do tempo real ao tempo imaginário

Benedito Nunes, ao fazer uma análise minuciosa sobre o tempo no romance, afirma que há pelo menos dois tempos interligados na obra literária de caráter narrativo, uma vez que a narrativa possui três planos: o da história (vinculado ao conteúdo), o do discurso (vinculado à forma de expressão) e o da narração (ligado ao ato de narrar). Sendo assim, podemos considerar, segundo Nunes, que o tempo da história não é o mesmo do tempo real. Isso posto,

o autor considera este tempo como o “imaginário”. E para tal reflexão, Nunes dialoga com Todorov, quando este diz que:

O tempo do discurso é, em certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional. Na história, muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida do outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta (TODOROV, 1966, p. 139 *apud* NUNES, 2013, p. 27).

Entretanto, ao interpretar *Os sinos da agonia*, o que vemos, segundo Nunes, é, na verdade, um romance que foge ao modelo tradicional das narrativas lineares, em que as sequências temporais são definidas. Aqui, passado, presente e futuro estão entrelaçados de tal maneira que nos dão a sensação de estarmos entrando num mundo de tempos imbricados. Neste romance, Autran Dourado nos coloca frente a frente com uma experiência temporal que chega a nos causar uma sensação labiríntica, sob a égide da linguagem.

Mais tarde, sozinha na solidão do quarto, repassou mil vezes aquele instante. Para gravar bem e depois se lembrar e sonhar. No sonho avançava e prolongava no futuro, inventava o que deixou de acontecer. Depois, se lembrava do que inventou, era feito tivesse acontecido (DOURADO, 1975, p. 110).

Isso posto, fica mais claro perceber como o romance de Dourado apresenta uma sobreposição de tempos e fatos que se mostram não só concretamente no enredo, mas também nas lembranças e expectativas dos personagens. Ao rememorar sua morte, em efígie, por meio das palavras do preto Isidoro, três momentos se entrecruzam para Januário: o passado, da morte em efígie em praça pública; o presente, no momento em que está ouvindo da boca de Isidoro a história de sua morte; e o futuro, quando se vê voltando à Vila Rica, à casa de Malvina e tem a certeza de que a sua morte é certa.

Isidoro ia falando o que tinha visto. Com a ajuda da imaginação e da memória, Januário tentava recompor toda a cena que o preto, na sua simplicidade, mal podia descrever. (...) Com toda essa matéria sonhada ou vivida, Januário rememorava o que os olhos não viram, o coração não sentiu. Tudo aquilo que o preto procurava, impotente e parco de palavras, lhe comunicar. Como se pintasse o painel da sua própria morte: e na verdade o era, sentia. Sentindo antecipadamente no pescoço o golpe, o peso do carrasco que lhe saltou nas costas. (DOURADO, 1975, p. 35).

Sobre este aspecto, Ágata Kaiser⁶, em artigo publicado em 2006, intitulado *Antes, agora e sempre durante as sete badaladas: uma análise temporal de Os sinos da agonia, de Autran Dourado*, também pesquisa a questão da temporalidade da obra do escritor mineiro e chega à conclusão de que: “a fusão de passado, presente e futuro dentro de um tempo marcado cronologicamente pelos sinos que tocam chamando a alma do indivíduo que está para morrer aparece com realce na narrativa do escritor mineiro.” (KAISER, 2006, p. 11).

⁶ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, defendendo, em 2005, sua dissertação intitulada “A flecha de dois gumes: o tempo redimensionada em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis”.

Kaiser inicia sua interpretação, primeiramente, levantando questões sobre como se constrói um texto narrativo e quais são os elementos estruturais deste tipo de gênero literário. A autora afirma que narrador, personagem, espaço, tempo, foco narrativo e enredo são elementos essenciais para o romance, e que a literatura se utiliza dessas estruturas, menos com um objetivo para estabelecer comunicação e mais com o intuito de as transformar em objetos artísticos, fazendo com que o processo de criação literária seja também um campo de experimentação, com o objetivo de gerar no leitor sensações e emoções diversas, que causam o que os formalistas russos chamam de “efeito de estranhamento”.

E este efeito de estranhamento da narrativa de Dourado pode ser percebido quando o autor utiliza as dobras dos sinos, que tocam durante todo o enredo, como forma de marcação do tempo da narrativa, para fazer supostas divisões entre passado, presente e futuro, com o intuito de dissolver as divisões do tempo, construindo um conglomerado de ações que criam um efeito temporal bastante raro na literatura: a simultaneidade.

A disposição das linhas uma embaixo da outra e o necessário acompanhamento dessa linearidade durante a leitura tornam este efeito mais complexo na arte literária do que na arte cinematográfica, por exemplo, em que se pode dividir o espaço da tela (...) com duas ou mais imagens (...). Autran Dourado cria o efeito simultâneo na narrativa sem se valer de recursos alheios à literatura. (KAISER, 2006, p. 18).

Isso fica claro no trecho abaixo, quando, ao se referir a Januário, o narrador mistura passado, presente e futuro. Vejamos:

De tal maneira pensara e sonhara a sua volta à cidade (o encontro com Malvina, as primeiras palavras, os primeiros silêncios prenhes; depois, ele enfrentando os soldados na praça, a sua própria morte), que esses sonhos ganhavam a intensidade e lucidez fria das coisas acontecidas. No futuro, quando tivessem mesmo de acontecer (ele na praça, os soldados municados com as balas do preceito, o tinir das varetas nos canos dos mosquetes, a ordem de apontar; fogo, gritou o comandante, e ele caiu sob o clarão da pólvora incendiada, o corpo varado de balas: mesmo morto podia ouvir os comentários dos soldados), se não acontecessem como ele tinha mil vezes pensado, era capaz de pensar que não aconteciam, ele apenas sonhava. Toda essa *mistura* brumosa de passado e futuro, e mesmo a sensação de presente (o formigamento, a dor nos membros e no peito cansado), o deixava tonto: a cabeça girando, cuidava que ia desmaiar. (DOURADO, 1975, p. 52).

Lançando mão da proposta de *multiplicidade*, Italo Calvino, na obra *Seis propostas para um próximo milênio* (1990), nos diz que a literatura só pode viver se propor-se a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Dito isso, Ágata Kaiser acredita que o romance de Dourado é uma narrativa que se propõe a objetivos desmesurados dentro da literatura, visto que o texto nos traz uma complexidade excessiva nos personagens; alterações do foco narrativo; o espaço desenhado na forma de um emaranhado flutuante; e o tempo que se apresenta com variedade de rumos a que o conceito se propõe a tocar. Veja o que a autora tem a nos dizer:

O tempo narrativo (...) atinge, neste romance de Autran Dourado, uma maleabilidade não apenas objetiva ou subjetiva, mas estabelece um diálogo com as possíveis teorias científicas que quebram as tentativas de limitar o tempo em passado, presente e futuro. Tais limites, em *Os sinos da agonia*, parecem se fundir em um aglomerado de memórias, fatos e expectativas. (KAISER, 2006, p. 13).

Para exemplificar este emaranhado de memória, que induz o leitor a uma sensação labiríntica, sem saber mais o que é passado, presente ou futuro, podemos chamar ao diálogo a própria obra de Dourado:

Nesse estado confuso e cataléptico, lúcido e lunar, branco e prateado, os seres e os acontecimentos perdiam a sua temporalidade e sequência, as coisas que tinham mesmo acontecido se misturavam às ainda por acontecer, iam e voltavam, naquela fatalidade monótona e inquietante dos sonhos de repetição. Aquela mistura pastosa de sonho e realidade, em que passado, presente e futuro eram da mesma cor, da mesma intensidade. (DOURADO, 1975, p. 52).

Sendo assim, ao finalizar o artigo, Kaiser pensa também na relação do tocar (dobrar) dos sinos durante toda a narrativa de Autran Dourado, afirmando que este evento aparece como instrumento para que o leitor possa se guiar na cronologia da história, cujos fatos se apresentam de forma aleatória e perdidos entre memórias e expectativas, funcionando também como ferramenta tanto aos personagens, “que se envolvem com as próprias lembranças do passado e esperanças do futuro”, como também ao leitor, “que não se ‘esquece’, pela repetição frequente dos sinos e, conseqüentemente, pela constatação lembrança de que estão tocados das dores pelas quais os personagens estão passando” (KAISER, 2006, p.18).

IV. O tempo que constrói labirinto

A partir de agora falaremos mais especificamente sobre a *sensação labiríntica*, e, portanto, podemos perceber que o romance apresenta uma sobreposição de tempos e fatos que se mostram não só concretamente no enredo, mas também nas lembranças e expectativas dos personagens. Mais uma vez em diálogo com Ágata Kaiser, quando a autora faz uma interpretação sobre a temporalidade da obra de Dourado, vemos que o imbricamento entre passado, presente e futuro dentro de um tempo marcado cronologicamente dão o tom da narrativa do escritor mineiro, nos propiciando a sensação de estarmos diante de uma narrativa labiríntica, para a qual o desenho de sua estrutura nos coloca frente a frente com algumas peculiaridades do romance, como é o caso da mistura entre o tempo real e o imaginário, do qual já nos referimos anteriormente. Como exemplo, temos o seguinte momento do romance:

E então os doces tempos antigos retornariam àquela casa. Como nas eras daquela falecida dona Ana Jacinta, de que falavam tão bem os pretos da senzala. Pra quem Gaspar costumava tocar a sua flauta e recitar versos, lhe disse Inácia. (...) Não era mais dona Ana Jacinta que ali estava. Muito menos Malvina, galopando nas asas do vento. Quem ali estava, os dedos suspensos e os olhos sonhosos, quando sozinha no entardecer da sala, era uma figura bifronte, melhor — uma fusão das duas, de

Malvina e Ana Jacinta. Um ser alado, líquido e etéreo (...) Sozinha ela agora dedilhava caprichado o cravo. Só lamentava os dedos não terem a maestria e ligeireza do pensamento (DOURADO, 1975, p. 94-95).

Contudo, faz-se necessário salientar sobre esta *sensação labiríntica* causada pelo romance *Os sinos da agonia*. Esta está menos no sentido de caos e mais no de perfeita construção narrativa, em que os tempos e situações apresentados pelo autor são milimetricamente pensados e construídos. Ou seja, Autran Dourado não constrói sua narrativa de forma aleatória e descompromissada, mas o faz como “matéria de carpintaria”⁷.

O próprio Dourado afirma que labirinto não remete à confusão, mas, sim, à nova ordem. “Uma ordem codificada e cifrada, sistema de signos. Uma construção arquitetônica de forma rígida e cerrada, geométrica, pura cristalografia” (DOURADO, 1975, p. 155).

Nesse estado confuso e cataléptico, lúcido e lunar, branco e prateado, os seres e os acontecimentos perdiam a sua temporalidade e sequência, as coisas que tinham mesmo acontecido se misturavam às ainda por acontecer, iam e voltavam, naquela fatalidade monótona e inquietante dos sonhos de repetição. Aquela mistura pastosa de sonho e realidade, em que passado, presente e futuro eram da mesma cor, da mesma intensidade (DOURADO, 1975, p. 52).

Considerações finais

O que nos propusemos no início deste artigo foi refletir a respeito da questão do tempo em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. E para esse trabalho de interpretação, nos lançamos a um exercício de escuta crítica do que vem a ser o tempo como questão, propondo uma reflexão acerca desse tema na construção narrativa de Dourado, para a qual percebemos que o autor lança mão da metáfora das dobras dos sinos, que tocam durante todo o enredo, para fazer vigorar o tempo da narrativa, em um jogo dialético entre passado, presente e futuro, com o intuito de dissolver as divisões do tempo.

Sendo assim, foi possível perceber que a repetição não só dos toques dos sinos como dos fatos que ocorrem com os personagens do romance são compartilhados com o leitor por meio de três perspectivas: a de Januário, a de Malvina e a de Gaspar, que enfatizam o desenrolar do enredo no tempo. Porém, é salutar deixar claro que esse trabalho é apenas mais uma das interpretações acerca de tão grandiosa obra de Autran Dourado, e que jamais podemos esgotar as interpretações sobre a questão do tempo em *Os sinos da agonia*, visto que

⁷ Também título da segunda parte do livro *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*, do próprio Autran Dourado, publicado em 1976. O livro é dividido em duas partes: “Uma poética do romance”, composta por apontamentos e cartas a amigos e colaboradores do autor, escrita em forma de ensaio-fantasia (denominação do autor); e “Matéria de carpintaria”, na qual constam notas de um curso ministrado por Autran Dourado na Universidade Católica do Rio de Janeiro, sobre problemas de criação literária e material usado na feitura de parte da obra de Autran Dourado.

toda grande obra de arte, quando deixada se manifestar em suas questões, revigora e recoloca as questões originárias do humano ao seu leitor/intérprete.

Por fim, e com base em toda essa reflexão proposta pelo presente artigo, e mais uma vez em diálogo com Benedito Nunes, podemos refletir que somente por meio do ato de leitura é que a narrativa atualiza-se, logo, é também por seu intermédio que o tempo do texto, o ficcional, de forma completa, incorpora-se a temporalidade do próprio leitor. Logo, conclui-se que o tempo da narrativa está (é) inteiramente entremeado ao tempo da leitura, ao ato de confronto entre obra–autor, e que este se faz maleável, em busca do próprio de cada intérprete/leitor, que não é apenas um receptor passivo, mais um ser humano em busca de sua aprendizagem poética a partir da obra literária.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário e Homero Andrade. São Paulo: UNESP, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

CASTRO, Manuel Antônio. “Tempo, 1” In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Tempo>. Acessado em: 15/03/2017.

_____. “Linguagem, 7”. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Linguagem>. Acessado em: 15/03/2017.

_____. “Próprio, 1”. In: CASTRO, Manuel Antônio de. *Dicionário de Poética e Pensamento*. Internet. Disponível em: <http://www.dicpoetica.letras.ufrj.br/index.php/Pr%C3%B3prio>. Acessado em: 15/03/2017.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*, romance pós-moderno. *Revista USP*, São Paulo, n. 20, 1994, p. 119-124.

_____. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

KAISER, Ágata. Antes, agora e sempre durante as sete badaladas: uma análise temporal de *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado. *Revista Alpha*, n. 7, 2006, p. 11-19.

NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

_____. O tempo In: JOBIM, José Luis (org.) *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 343-365.

_____. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Edições Loyola. 2013.

TAVARES, Renata. “Tempo”. In: CASTRO, Manuel et. al. (Org.). *Convite ao Pensar*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p. 235-236.

RIBEIRO, Martha. *O tempo como tema e problema: Um estudo do livro XI das Confissões de Santo Agostinho, na interpretação de Paul Ricoeur*. 2006. Disponível em: www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/t00008.htm. Acesso em 28 maio 2015.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. vol 1. São Paulo: Papirus, 1983.

_____. *Tempo e narrativa*. Volume I. Tradução de Claudia Berliner. Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SANTO AGOSTINHO. O que é o tempo? In: *Confissões, Livro XI*. Trad. M. Moreau. 1864. Disponível em [www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/confessions/confessions.htm] Acesso em 28 maio 2015.

Artigo recebido em: 14/02/17

Artigo aceito em: 25/02/17